

# EL HISTORICISMO EN LA CRÍTICA DE ARTE DEL ROMANTICISMO ESPAÑOL

I.L. Henares Cuéllar  
J.A. Calatrava

El historicismo nacionalista constituye para los románticos el medio privilegiado de articular la filosofía estética con las tareas políticas inmediatas. Este historicismo se verá sobredeterminado en nuestro país por las específicas condiciones políticas de la Restauración borbónica, pero ello no obsta para que debamos buscar sus fuentes, como las de todo el historicismo europeo, en el proceso de constitución de una filosofía de la historia en la Alemania del Sturm und Drang. En tal proceso tendrá un papel relevante la figura de Herder, que se constituye, junto con Chateaubriand, en uno de los pilares fundamentales de la rehabilitación romántica de la historia. Tal rehabilitación no podría entenderse sin aludir a lo que Jacques Droz <sup>1</sup> ha llamado *romanticismo político* por coincidir con la crisis finisecular provocada por la Revolución Francesa: de dicha crisis derivó un nuevo modo de interpretación del pasado que sustituyó la definición de reglas generales y el valor ideológico acordado a las mismas por un estudio de lo que es original y particular a cada cultura, quebrantándose así la creencia iluminista en el carácter supratemporal de la Razón y el progreso indefinido de la humanidad.

Toda una serie de precedentes setecentistas habían insistido ya de forma crítica sobre la relatividad de las instituciones, desde el abate Du Bos y Montesquieu hasta Adam

(1) DROZ, J.: *Le romantisme allemand et l'Etat. Resistance et collaboration dans l'Allemagne napoléonienne*. Payot, París 1966 (especialmente el capítulo "*La destruction des valeurs rationnelles*").

Ferguson y el mismo Hume; incluso en Alemania, previamente a la importancia de las decisiones herderanas, Lessing había insistido en que el teatro alemán debía escapar a los condicionamientos que imponía la tragedia clásica francesa denunciando de paso las vinculaciones ideológicas del clasicismo áulico con el absolutismo, y Winckelmann había tratado de unir el estudio del arte griego al de los datos de su geografía, su cultura y su política, subrayando así su eminente singularidad histórica.

Sin embargo, es a Herder a quien corresponden, dentro del clima del Sturm und Drang, las decisiones historiográficas de mayor trascendencia en el proceso que conducirá a la fundamentación del historicismo romántico. Las grandes obras filosóficas de Herder sobre la historia están animadas por la convicción de que cada civilización, cada pueblo, cada época tienen un valor "*en si*" que constituye una unidad "*para si*", modificándose según su propio carácter y llevando consigo "*la armonía de su perfección*" y, por tanto, no comparable a ninguna otra civilización. El pensamiento herderiano comprende la Historia como un florecimiento de almas nacionales, como una sucesión de individualidades culturales que importa integrar en el movimiento de la humanidad pero sin confundirlas.

Herder no acepta ya la existencia de un verdadero progreso: "*La civilización avanza, pero no se hace por ello necesariamente más perfecta*". En tal concepción encontraría, pues, fundamento, la historia de una diversidad cultural afirmada en la igualdad de sus derechos inéditos y en la identidad de la "*felicidad*". Un ejemplo herderiano para ilustrarlo:

*"Nos es preciso renunciar a imaginarnos que en la sucesión de los tiempos los romanos hayan existido para formar sobre los griegos un eslabón más perfecto de la cadena de la cultura. Allí donde los griegos sobresalían, los romanos no podían superarlos; por el contrario, lo que poseían de propio no lo habían aprendido"*.

Este programa cumplirá todos los objetivos de la historiografía romántica hasta la elaboración de la dialéctica hegeliana. Sus consecuencias historiográficas en el romanticismo van a ser las de la plena recuperación de las culturas marginales a la historiografía clasicista: Egipto, Oriente y el mundo árabe entre otras. La historia del mundo queda así referida a una serie de organismos naturales destinados a nacer, desarrollarse y morir. Esto implicaría a su vez la recuperación de aspectos inéditos en los ciclos culturales del propio clasicismo: la valorización de los elementos dionisiacos frente al carácter apolíneo (la silente majestad winckelmanniana) y las secuencias anti clásicas del clasicismo como el alejandrinismo implican una nueva comprensión de la antigüedad que se hará posible en adelante hasta Nietzsche en una operación contraria a las exigencias kantianas de una teleología histórica que dirigía a la historia hacia el fin de una superior perfección.

De ello resultarán dos consecuencias básicas:

- a) que no existen para los pueblos posibilidades de renovación; la historia es irreversible y cualquier resurrección de una cultura desaparecida es propiamente impensable;
- b) que cualquier tentativa de imitación de una cultura por otra está fatalmente destinada al fracaso. La autarquía que Lessing deseaba para Alemania en el plano cultural y estético, Herder la convierte en un deseo extensible a todas las formas de la vida política y social en un nacionalismo generalizado que constituye la razón fundamental de su filosofía pluralis-

ta de la historia, donde el principio de originalidad excluye cualquier desarrollo diferente del ciclo propio de apogeo y decadencia.<sup>2</sup>

La idea de originalidad y naturalidad lleva a la afirmación de que el individuo sólo puede promover la idea de humanidad en el marco de la agrupación nacional, única forma cultural y política posible. La nacionalidad, además, es un producto de la naturaleza, como las especies zoológicas; existe por unas determinadas condiciones hereditarias, como la raza, la lengua, la tradición y las fronteras naturales. Hay que aclarar aquí que la aversión antiiluminista y antidespotismo explicará no sólo las posiciones sino todo el desarrollo de la ideología alemana de fin de siglo y la cultura europea de las restauraciones. Nos encontramos así frente a una de las situaciones iniciales típicas del historicismo europeo romántico: junto a la defensa de las viejas instituciones, una voluntad creciente de renovación profunda. La acusación de complicidad con el despotismo dirigida a los *philosophes* se resolverá en una ambigua reivindicación primitivista de organismos comunales residuales (el problema de la "*constitución histórica*"). La categoría del primitivismo adquiere así carta de naturaleza. De esta voluntad ética y religiosa de un elemento primitivo y de la profundización estética del alma de los pueblos, debía surgir y desarrollarse la idea de nación, dotada así de una compleja a la vez que ambigua carta política. La unión del "*alma de los pueblos*" (*Volkgeist*) a investigaciones bíblicas o sobre los egipcios, las sociedades medievales... bien alejadas de la tradición clásica es una buena prueba de ello. Las propias actitudes religiosas de este primer historicismo basado en la idea de revelación primitiva y en la existencia de una específica religiosidad pietista, genera y justifica ideológicamente movimientos culturales de la Restauración tales como la gran escuela espiritualista de Cornelius y Overbeck y su irradiación a toda Europa a través de las escuelas de Dusseldorf, Munich y Viena.

Consecuencia de todo ello es que ya no se trata de apreciar la existencia de diferencias sintomáticas entre los pueblos, que serían resultado del desorden de la razón, sino de instaurar un principio estético que, a través de un nuevo cánón poético, inscribe las creaciones artísticas de tales pueblos como hechos incomparables entre sí. La razón de la existencia de los pueblos es, pues, la de su capacidad de expresarse artísticamente y proponer mensajes poéticos diferentes entre sí.

Las aportaciones a la formación del historicismo del primer idealismo alemán tienen su necesario complemento en la ideología ético-política y religiosa de la Restauración en Francia, codificada básicamente por el Vizconde de Chateaubriand, cuya figura está exigiendo una re-lectura con nuevas claves de su obra y del alcance histórico de la misma. Sólo la interconexión del primer historicismo herderiano y del pensamiento religioso y político de Chateaubriand explicará, como veremos, algunas de las características esenciales que el historicismo romántico asumirá en los escritores españoles.

*Le Génie du Christianisme* representará, en un giro historiográfico decisivo, la culminación del "*retorno a la religión*" que había iniciado ya el Rousseau de la última época, en la *Profesión de fé del Vicario saboyano* o *Las ensañaciones del paseante solitario*, y, sobre

(2) Vid. HERDER: *Idee per la filosofia della Storia dell'Umanità*. Zanichelli, Bologna 1971, con introducción de Valerio Verra.

todo, en las *Confesiones*, donde el discurso adquiere forma autobiográfica para ejemplificar las angustias y miserias que marcan el tránsito del optimismo iluminista a la oscuridad de la generación de los ideólogos.<sup>3</sup> El movimiento se completa en el segundo gran foco del iluminismo tardío, el alemán, donde Hamann, recuperando las tradiciones del pietismo, hace tabla rasa de Lessing al volver a reivindicar el valor exclusivo de las religiones reveladas; Sturm escribe en 1777 sus *Consideraciones sobre las obras de Dios* que, como ha señalado Masson, “aparecen los apologistas católicos como uno de los mejores auxiliares de la renovación religiosa”<sup>4</sup> y el mismo Goethe apoya con todo el prestigio que le da su santuario de Weimar el renacimiento de los temas religiosos en la pintura, en una línea que culminará en las *Efusiones de un monje enamorado del arte* de Wackenroder.

Pero, como decíamos, el avance crucial lo va a dar desde comienzos del siglo XIX el pensamiento legitimista que culminará la tarea de unificar en un proyecto ideológico historicismo, nación y religión. Ha correspondido, una vez más, a Masson el mérito de señalar cómo Joseph de Maistre, el paladín de la restauración política, no tiene empacho en recurrir a argumentos del *Contrato Social* y de la *Profesión de fe* para demostrar que “todas las instituciones imaginables o se basan sobre una idea religiosa o se limitan a sucederse”. Chateaubriand había planteado ya la eficaz unidad del historicismo y religión en su *Historia de las revoluciones antiguas*, donde el proceso histórico viene analizado de una manera prácticamente teológica para concluir en la necesidad de una restauración social y religiosa mostrando, sin embargo, aún significativas consecuencias con el Rousseau de la carta a Mirabeau en lo que Schenck ha llamado una actitud nihilista: se trata, por el momento, de un texto antiluminista que, sin embargo, no comparte las principales corrientes de la emigración nobiliaria al afirmar la inevitabilidad de la revolución por la propia ceguera de clase de la aristocracia francesa. En 1799, dos años más tarde, aparece *De la religion chrétienne par rapport à la poésie*, obra que constituye un auténtico borrador del *Génie du Christianisme*, cuya aparición en 1802 —y no es casualidad la coincidencia de la fecha con la firma del Concordato entre Napoleón y la Santa Sede que ponía fin a la escisión entre religión y Estado inaugurada con la Constitución Civil del clero— significa la definitiva cristalización teórica del proyecto restauracionista basado en la resacralización de la sociedad. *Le génie* en su sección introductoria replantea las cuestiones del dogma y la religión cristiana; ésto sirve una vez más para ejercitar la crítica de la negatividad contra el Setecientos y las formas de la religiosidad iluminista, proponiendo una *religion du coeur et de l'imagination*, y, por tanto, una forma privilegiada de la experiencia subjetiva que culminará en las *Mémoires d'Outre-Tombe* —obra en la que, por otra parte, se aprecia claramente cómo el discurso autobiográfico se dota de unos caracteres de transcendencia que no poseía en Rousseau. En medio, una serie de obras plantean las bases de una comprensión elegíaca del pasado y de un recorrido sublime por la naturaleza (particularmente importante el episodio americano): *Atala*, *Los Natchez*, *Voyage en Amérique*. La elegía mantiene dos niveles de problemas: por una parte, la crítica de la destrucción revoluciona-

(3) Todo ello puede apreciarse en la Carta de Rousseau al Marqués de Mirabeau de 26 de julio de 1767, donde la transcendencia del horizonte ilustrado es ya evidente.

(4) MASSON, P.M.: *La religion de J.J. Rousseau*. París 1919.

ria, y, por otra, la cuestión de la originalidad; es éste el último eje el que provoca la reivindicación del Oriente en obras de claro valor iniciático como *El último abencerraje* o el *Itinerario de París a Jerusalem*, donde el viaje de los neoclásicos a Roma en busca de las fuentes del arte queda corregido en un viaje espiritual en busca de las fuentes de la religiosidad y el origen.

La definición de un proyecto historicista se siente en nuestro país como una urgencia política paralela a la que los procesos revolucionarios de 1830 crearon en el resto de las burguesías europeas. Los condicionamientos impuestos por la Restauración fernandina, que implicaron un atraso no sólo económico sino político o ideológico de la burguesía española, determinan por una parte la formalización de ideologías ya superadas por las clases dominantes del resto de Europa, y por otra dotan de un carácter eufórico a las experiencias de nuestros románticos, que viven el Estatuto Real y la Regencia como un período profundamente revolucionario, y consideran de forma bastante determinista las relaciones entre proceso político y florecimiento artístico y la contribución de este último a la institucionalización del Estado nacional. Esto producirá un peculiar intercambio entre actitudes claramente restauracionistas y otras de signo liberal, lo que sin duda contribuirá a la ambigüedad política de los escritores románticos que nos ocupan, quienes, si por una parte critican los procesos urbanos de la Desamortización como enemigos del espíritu y del arte, por otra van a dar futuros cuadros políticos liberales y van a mantener una constante actitud crítica contra el carlismo, en el que ven la encarnación de la guerra como mal supremo y destructora del espíritu artístico. Estas particulares condiciones de la formación española entre 1830 y 1848 tendrán, como se verá, una gran incidencia en la teorización artística del romanticismo español.

Como consecuencia de tales condiciones políticas, se abre una interrogante sobre el estatuto del artista en las sociedades burguesas, y en general sobre el papel del trabajo intelectual en la futura sociedad industrial. La defensa del artista, la obsesión por un programa público constituyen un horizonte referencial constante, puesto que para nuestros intelectuales ochocentistas la historia se va a convertir en un poderoso instrumento para la reivindicación estatutaria. En este sentido, los numerosos trabajos de **Basilio Sebastián Castellanos**, explotan el paradigma de lo clásico, los valores de la ejemplaridad expuestos por la tradición arqueológica setecentista, y provocan una comparación entre los Griegos antiguos y esos "*griegos modernos*" que serían las formaciones burguesas avanzadas y su política de protección a las artes.<sup>5</sup>

Castellanos desarrolla dentro del programa historicista global, en dos estudios (*La forma exterior del culto influye directamente en las Bellas Artes* y *El clima y la forma de gobierno influyen extraordinariamente en las artes*) una constante preocupación por deducir de la historia los factores que pueden contribuir al impulso del arte. Esta

(5) Vid. su artículo *Por qué medios puede contribuir la sociedad a la perfección de las artes*, publicado por el "*Liceo Artístico y Literario*", institución y revista surgidas bajo la égida de la Reina-gobernadora con una clara voluntad de mediación política; asimismo, *Bellas Artes. Las artes necesitan protección*, publicado en *El observatorio Pintoresco*, núm. 1, pp. 7-8, y que, como se puede ver, constituye el auténtico manifiesto de esta revista.

valoración se hace al amparo de un incipiente factorialismo que abre ya el camino de Taine —aportando una prueba más, de paso, de que romanticismo y positivismo surgen de una misma matriz ideológica—. Si ciertos factores de progreso del arte no dependen de la voluntad humana, como el clima, la forma de gobierno sí es reformable. Así, el arte egipcio queda colocado en un plano inferior porque *“faltó un clima benéfico que lo favoreciese, y he aquí por qué nunca sus obras llegaron al grado de perfección que alcanzaron los pueblos que le siguieron”*. Los griegos quedan consagrados como ejemplo, pues a la sublimidad de su clima se une el hecho de que *“gozaron siempre de libertad y a su sombra protectora se perfeccionaron las artes”*. Castellanos se integra, pues, en un helenismo romántico que reúne a Winckelmann y a Hölderlin para hacer de la libertad griega una sublime inspiración. Del mismo modo, el arte romano definitivamente considerado como decadente se explica por la caída de la república bajo la tiranía. Al final, el proyecto político se hace explícito al comparar el desarrollo artístico en las sociedades contemporáneas y concluir que la futura tierra de promisión para el genio será aquella donde más abunde el atributo esencial de éste: la libertad. Lo mismo se puede decir de la religión, donde la larvada petición de reforma aboga, en el sentido que veremos en Rafael Mitjana de las Doblas, por una religiosidad conciliable con la libertad. Así, en el caso ejemplar de los griegos, una religión libre y no opresora de las pasiones se une al espíritu estético mientras que en el caso del cristianismo de los primeros siglos, *“la adhesión profesada a los placeres y a las comodidades aunque fecunda en resultados políticos y morales, hirió poderosamente a las artes”*: con ello, Castellanos plantea, retomando corrientes iluministas, la autonomía de lo estético, frente a una religión que ya no tiene por qué ser inspiradora del arte sino sólo limitarse a permitir su desarrollo. Es sintomático que la ambigua promesa de exponer en próximos artículos *“los principios de la idealidad sublime que nuestra santa religión ha podido inspirar a los artistas”* quedara incumplida.

En este mismo sentido, Luis Usoz del Río, en su artículo *Bajo qué sistema de gobierno prosperan más las bellas artes. Estado de éstas entre los antiguos y su carácter*, plantea un análisis factorialista de la antigüedad, una defensa de la libertad política dentro de un discurso cuya originalidad estriba en la gran importancia concedida a los problemas técnico-artísticos y formales y a una audaz recuperación del sensualismo, considerando que la raíz de la estética antigua consistía en el culto a la belleza corporal. Dentro de este texto se aprecia una lectura romántica de Winckelmann cuyos valores de hedonismo y liberalismo se anticipan a las lecturas de Walter Pater. La crítica de lo romano se hace en nombre de una argumentación que procede del *“neoclasicismo romántico”*, evocándose la aversión schilleriana al clasicismo áulico francés que para Usoz se iniciaría en la misma Roma, como una versión pervertida de la originalidad helénica que llegará hasta el Seiscientos francés.<sup>6</sup>

- (6) El progreso hacia una crítica liberal no fue en modo alguno lineal; la consecuencia del aflorar de intereses ideológicos de carácter restauracionista será la explicación espiritualista de la crisis del arte antiguo proporcionada por Pedro de Madrazo, en su artículo *Sobre una de las causas de la decadencia del arte antiguo*, en *“El Renacimiento”*, 1847, donde culpa de ésta al sensualismo y aboga por un renacimiento cristiano. El mismo sentido tiene una propuesta de organización del trabajo artístico como la que se recoge en el artículo firmado F.B. y titulado *Nueva escuela de Dusseldorf*, donde el modelo monacal queda consagrado.

Francisco Pi y Margall, el más importante introductor en nuestro país del pensamiento idealista alemán, realiza en sus dos artículos publicados en *"El Renacimiento"*, sobre arquitectura egipcia y arquitectura india, una coherente síntesis del desarrollo que los románticos germanos, partiendo de Herder, habían efectuado de la idea de *nación*. Siguiendo a Schlegel, a quien cita explícitamente al comienzo de ambos trabajos, basa su comparación de los estilos arquitectónicos de ambas sociedades en la consideración de la poesía y del arte como imaginación opuesta a la razón. Tanto en Egipto como en la India, el grado de unión entre sociedad y religión es máximo, y en los dos países un predominio absoluto de la casta sacerdotal sobre el resto de la sociedad ha conducido a la inmovilidad que, al reprimir la libertad creadora del genio, sólo permite a ésta manifestarse en la grandiosidad y la perfección técnica. En la India, la arquitectura sólo refleja hasta en sus más mínimos detalles el pensamiento del sacerdote y *"allá donde el artista tiene encadenado su genio, es indispensable que ponga todo su conato en la perfecta ejecución de las obras"*. En Egipto, similar omnipotencia de la casta sacerdotal produce igual inmovilismo, grandiosidad y riqueza de detalles. Así, pues, la referencia a un espacio dominado por la religión pero no ya por el cristianismo permite a Pi considerar esta influencia como factor determinante y hasta cierto punto contrario al desarrollo del genio. Tal concepción determinista de la organización religiosa se completará, en un incipiente factorialismo —el de Usó o Castellanos— con la gran importancia que Pi asigna al factor naturaleza en la constitución de un estilo estético: *"Estudiando el hombre, se conocen sus obras; estudiando el lugar en que aquel se desarrolla, se conoce al hombre"*. Es la naturaleza, unida a la religión, la que provoca la inmovilidad egipcia. Pero a la vez la naturaleza actúa allí como elemento diferenciador del genio de las naciones; en efecto, el fastuoso desarrollo de ésta en la India es lo que ha otorgado al arte hindú, pese a su inmovilismo teocrático, su característica principal: la *imaginación*.

Así, el argumento de fondo de ambos artículos consiste en la oposición de dos sociedades teocráticas: la india, dominada por la imaginación, y la egipcia, dominada por la razón; la *poesía* corresponde a la India, porque sólo la imaginación produce poesía, según Schlegel. Sin embargo, la comparación no es un juicio de valor: queda perfectamente admitida la legitimidad de desarrollos nacionales sincrónicos y diferentes. Así, la poesía india queda compensada con los avances científicos egipcios: para los monumentos indios, bastaba con la abundancia de brazos, para los egipcios hacían falta además las matemáticas y la física. Los monumentos se constituyen así en *voz de los pueblos* ( en Egipto, *"la arquitectura es el gran libro del Imperio"*); por ello, si la Historia explica la marcha monumental de los imperios, los monumentos pueden también a su vez corregir la historia. La reivindicación de la legítima originalidad de las naciones es culminada por Pi con un ataque a quienes vieron en la arquitectura india la mano de los griegos, ataque que se basa en reafirmar la necesidad de completar los datos materiales de la arqueología con la nueva filosofía estética: *"A tamaños errores puede conducir el examen de la arquitectura de un país sin la antorcha de la filosofía"*.<sup>7</sup>

- (7) La necesidad de una nueva arqueología que, partiendo de una base nacional, examine el dato a la luz de la filosofía, era algo ya planteado por Pi y Margall en su artículo de 17 de mayo de 1847, también en *"El Renacimiento"*, titulado *Una ojeada a la historia del arte monumental*, en el que es coherentemente detectada la relación existente entre medievalismo y arqueología romántica. Afirma, además, que *"no hay época en que la arquitectura no sea un vivo reflejo de la naturaleza del terreno, del carácter, de las instituciones y los adelantos de los pueblos"*.

Pero el eje de este discurso historicista lo va a constituir la arqueología medieval, tal y como se expresa en los trabajos de M. de Assas. Assas plantea la crítica del clasicismo como un ciclo cultural vigente en Occidente desde el siglo XV al que imputa la pérdida del espíritu de nacionalismo en la literatura y en las artes, y describe el imaginario romántico y los nuevos contenidos que éste asume, señalando que el artista “oye con entusiasmo las entretenidas leyendas de nuestros mayores... las reproduce en el lienzo”. El rechazo de la iconografía arcádica incompatible con “este siglo de hierro”, y una propuesta esencialmente heroica (“Pelayo ha reemplazado a Rómulo, las catedrales góticas a los templos corintios, Jesucristo a Júpiter”) fundamentan las bases de una nueva arqueología. De aquí surge la apelación a la necesidad de una arqueología de base nacional y espiritual que reaparecerá en el artículo del mismo Assas *Sobre los estudios arqueológicos en España*, publicado en “*El Renacimiento*” en 1847. Assas plantea, considerando la escasa fortuna de los estudios históricos en España, la necesidad de que una nueva modalidad arqueológica, a la que añade el epíteto “española”, comience a poner a la luz los hechos del genio hispánico.

No obstante, ésto que en Assas se queda al nivel de una exigencia programática, había sido ya desarrollado en 1837 por A. de Zabaleta en su artículo *Arquitectura*, publicado en “*No me olvides*” casi contemporaneamente al primer artículo de Assas. La necesidad de la arqueología nacionalista viene planteada por Zabaleta en un paradójico intento de enlazar con la tradición iluminista: Winckelmann y D’Agincourt habrían trazado la historia general de la arquitectura, quedando pues a cada país la tarea de “*ilustrar los monumentos que posea y compararlos con otros de la misma época en los demás países*”. La posibilidad de que los monumentos griegos estuvieran pintados o estucados le sirve para arremeter contra el uso indiscriminado del arte clásico, arrancado de sus condiciones naturales y adaptado a otras que le son extrañas: las diferencias entre la arquitectura de las distintas naciones provienen de la diversidad de materiales, clima, gobierno, costumbres, etc., por lo que no existe posibilidad de generalizar modelos canónicos. Se lamenta, pues, Zabaleta de que, pese a que tengamos una arquitectura nacional, “*esa arquitectura llamada vulgarmente gótica... tan propia de nuestras costumbres y de nuestras creencias*”, se descuide su estudio hasta el punto de desconocerla y de que vayamos “*a desenterrar de las ruinas de Italia un miserable plagio para unirlo a otro plagio de Grecia y formar, llenos de satisfacción, nuestra raquítica e insignificante composición*”. Los términos de la cuestión están muy claros y son ya conocidos: arqueología, nación y estilo frente al eclecticismismo que resulta de un uso indiscriminado del clasicismo. Los nuevos estudios arqueológicos han de estar además regidos por las categorías del genio, ya que tales estudios deben dar a conocer “*la diferencia entre el que es verdaderamente artista y el que sólo es constructor*”.<sup>8</sup>

- (8) Compruébese la urgencia de este programa en la siguiente cita del artículo que, con el título *Cuál debe ser el carácter de la literatura nacional* publicó J.B. Alonso en la revista “*El Alba*”: “*Pasó la supremacía de la ignorancia: el monstruo feudal pasó también, y desde ahora en adelante vemos con Lermínier dos cosas grandes: la eternidad de Dios y la eternidad del pueblo; o bien, Dios y la libertad de las naciones. La divinidad es hoy para los filósofos y naturalistas mucho más que la aurora del mundo. La ciencias exactas, la física, la química, la mecánica, sirven para conocerla mucho más que todo el fárrago de los teólogos, y la libertad es el símbolo de la justicia que el Ente divino ha impreso con cincel de fuego en el alma del privilegiado ser inteligente*”.



Dentro de esta crítica medievalista ocupa un lugar privilegiado, por ser el primer intento de realizar una historia general del arte según las categorías de la nueva crítica, el larguísimo trabajo que V. Carderera publicó, bajo el título de *Bellas Artes*, a lo largo de trece entregas, en *"El Artista"*. Carderera, partiendo de citas de Petrarca y Hermes Trimegisto, definirá como objetivo del bello artístico la iluminación de la realidad sensible, en un programa idealista que parte de la consideración de que el arte *"ha creado en este mundo otro nuevo"*, el dominio de las ilusiones. Las bellas artes deben cumplir la función de arrojar luz sobre la historia, descubrir la virtud entre las tinieblas, restituir la impronta del genio: de este modo se concebirían las tareas de la crítica ochocentista española que vive, a los ojos de Carderera, una segunda ilustración (Carderera considera su esfuerzo solidario del de Ponz, Cean y Llaguno), y está obligada como las naciones modernas a sacar de la oscuridad el *decoro* de la patria (*"Una flor siquiera en la tumba de los Herreras, de los Velázquez, de los Cervantes y Murillos"*).

El programa resulta expresivo. El genio es el hilo conductor de la historia, su única teleología y la fundamentación de la nueva crítica, pues *"mientras la virtud sea respetada sobre la tierra y lo bello, en la infinitud de sus aspectos, ejerza alguna misteriosa influencia en el corazón humano, sean los genios sublimes aplaudidos y divinizados por la boca de los hombres"*. Propone, por tanto, una serie de biografías a través de las cuales desarrollar el discurso de la ejemplaridad, con prioridad de lo estético sobre lo histórico. No olvidemos que para Carderera aquel constituye a ésta. Se lamenta, en su análisis del arte medieval, de la pérdida de la memoria del individuo creador. El programa medievalista se desarrollará en Carderera a través de una rigurosa periodización, en la que aflora la tradición ilustrada, que se plantea la Edad Media como un sucederse de luces y sombras que concluiría en los adelantos del siglo XV descrito como una secuencia protorrenacentista y hasta racionalista que ordenaría la síntesis medieval. Y, por otra parte, importantes análisis formales sobre la figuración medieval avalan la penetración de una sensibilidad anticlásica.

Una muestra de los valores liberales que este *"iluminismo"* puede asumir en un momento dado lo podemos encontrar en la valoración del arte árabe por Amador de los Ríos. En la nueva perspectiva historiográfica no existe contradicción entre clásico y medieval, sino *Aufhebung* (superación dialéctica). A tal respecto, la calificación de *"últimos romanos"* otorgada por Amador de los Ríos a los árabes al analizar la Torre de Oro de Sevilla resulta muy expresiva.<sup>9</sup>

Uno de los más acabados y coherentes programas medievalistas que produjo el romanticismo español será, no obstante, el de los *Estudios sobre las Bellas Artes en la Edad Media*, de Rafael Mitjana de las Doblas, que incluye reflexiones sobre la arquitectura de los siglos XIII, XIV y XV. Aún reivindicando el papel de Bizancio como inspirador de un nuevo arte cristiano, como luz que empezó a sacar de sus tinieblas a la Europa bárbara, Mitjana, como casi todos los escritores del momento, definirá que *"la expresión perfecta del pensamiento cristiano no ha sido formulada por ninguna arquitectura anterior a la llamada gótica"*. Retomando la concepción de la caída primitiva del hombre, el templo cristiano gótico queda convertido en un instrumento de trascendencia que expresa *"la aspiración, el vuelo espontáneo de la criatura hacia Dios, su principio y término"*. La ar-

(9) *La Torre del Oro en Sevilla*, *"El siglo pintoresco"* 1848, II, pp. 182-184.

quitectura gótica queda asociada al mismo tiempo a la pureza ideológica del *estilo*, tan reivindicada en contra del eclecticismo: el gótico significa el triunfo pleno del espíritu cristiano *"pues ha depuesto todo cuanto pudiera ser ajeno a su sublime fin, todo cuanto los siglos anteriores habían mezclado de pagano y de bárbaro"*. Sin embargo, el estilo gótico como perfecto arte cristiano trasciende los límites de la pura *belleza* para introducirse en lo espiritual: el fin último del arquitecto cristiano no es *hacer arte* sino excitar el espíritu. A partir de aquí, Mitjana protagoniza uno de los contados intentos de historizar el interior mismo de la tradición gótica, dividiéndola en tres grandes períodos: el siglo XIII (en el que es severa e imponente), el s. XIV (en el que gana en gracia y elegancia lo que pierde en majestad y nobleza) y el s. XV (en el que se registra un olvido casi completo de la armonía matemática). Al tratar sobre el origen de la arquitectura gótica, Mitjana se aparta un tanto de la concepción del historicismo de corte herderiano, asumida entre otros por Pi y Margall, según la cual cada nación tiene sus propios desarrollos que no son comparables a los de otras naciones. Así, pretende combatir la hipótesis de que el origen del gótico se encuentra en la arquitectura árabe, asignando a ésta un carácter de mezcla de estilos sin un espíritu original: la incorporación de culturas no clásicas que se había ido produciendo a partir de fines del Iluminismo culmina así en un exotismo que, desde una perspectiva eurocéntrica que será más tarde recuperada por la ideología del imperialismo, afirma que *"la arquitectura musulmana ha sido siempre parásita"*, que los árabes sólo pudieron desarrollar su arte gracias a artistas cristianos y a la influencia de la cultura griega.

La superación del puro dato material por una nueva arqueología guiada por las reglas de la filosofía está presente, además, cuando Mitjana considera absurdo discutir sobre el origen de la ojiva tomada separadamente: de lo que se trata es de que un elemento arquitectónico sea el símbolo de un espíritu ético y estético global. Una de las más interesantes aportaciones del artículo de Mitjana al medievalismo romántico reside en su consideración histórica del renacimiento urbano de la Baja Edad Media y sus conexiones con el surgimiento del arte gótico. El autor piensa que el hecho fundamental de este período que comienza en el siglo XII sería el papel negativo que empieza a jugar la iglesia al apartarse los monjes de los nuevos progresos materiales e intelectuales. La consecuencia de ello es que: *"Desde entonces las artes no brotaron ya del seno de la Iglesia... y en aquel momento aparecieron simultáneamente y como por milagro una multitud de artistas seculares que consiguieron dar al arte otras formas más bellas"*. El románico había nacido *"más del dogma que del suelo donde se cultivaba"*: el nuevo estilo por el contrario es inspirado por la fé y las costumbres de los pueblos. Sus hacedores quedan identificados con los *francmasones* o constructores libres, lo que sirve a Mitjana para plantear la cuestión histórica de los orígenes de la masonería, concluyendo que *"las referidas reuniones sólo tenían por objeto la enseñanza de los métodos mejores que era necesario adoptar para formar las bóvedas, para edificar los monumentos, y en general para todo lo que dice relación al arte de construir"*. Mitjana contempla así la historia del gótico como la historia de una lucha entre clero y francmasones por el monopolio de la construcción religiosa; en esta lucha, *"el arco apuntado fue la forma que adoptaron los francmasones para que fuera el signo de la oposición, el estandarte de la rebelión, el emblema de la libertad artística"*. La identificación de la *libertad artística* con las logias masónicas y los gremios es algo indudablemente que no

puede comprenderse sino dentro de esta nostalgia por la edad de oro del artesanado que provocará en numerosos artistas románticos la exigencia de una vuelta a las formas bajo-medievales de organización del trabajo artístico. La consideración del arte gótico como el estilo artístico por excelencia viene, pues fundamentada, a través de un coherente programa en el que éste queda como símbolo a la vez de la fe religiosa en su estado puro (esto es: la fe del pueblo), la nacionalidad que anima dicha fe, la libertad social y la libertad estética. Mitjana no ocultará el carácter eminentemente historicista de su proyecto: *"Las investigaciones hechas por los filósofos modernos sobre la historia y las artes de la edad media empiezan a arrojar clara luz sobre el orden social y el estado de cultura de esta época y todos van reconociendo con sorpresa que los pueblos de los siglos XII y XIII no merecen de manera alguna los epítetos de rudos y bárbaros"*. Esta matización del medievalismo romántico no es casual si pensamos que Mitjana escribe desde Londres, pero lo más importante es que se acompaña en este texto de valor auténticamente programático de una coherente exposición del nuevo papel asumido por la arqueología: *"La arqueología es a la naturaleza social o intelectual lo que la anatomía comparada es a la naturaleza orgánica"*, afirmación que indica cómo la síntesis positivista se irá abriendo camino a través del "irracionalismo" romántico.

Como paradigma de esta nueva arqueología historicista y nacionalista, quizá no haya ninguna obra tan concluyente como *"Recuerdos y bellezas de España"*, la publicación iniciada por Parcerisa y Piferrer, cuyo primer tomo aparecería en 1859 dedicado a *"Cataluña"*.

Al explicar la génesis de esta obra, Parcerisa aludiría a una inspiración chateaubriandiana, lo que implica una decisión que, superando el valor de lo gestual, constituye la elección de una práctica superior de la cultura que prorroga la de los "ideólogos", la generación perdida de pensadores revolucionarios estudiada por Gusdorf; *"si el papel del historiador es bello, a menudo es también peligroso"*, escribía Chateaubriand en su intento de explicar que el historicismo romántico trasciende los fines, las funciones, las exigencias y las formas de la estética pintoresca de los viajes. La nueva filosofía se soportaría sobre la tensión kantiana que, en el análisis de lo Sublime, lo define como una exigente facultad del alma que sobrepasa toda medida de los sentidos. Baste con recordar el párrafo 28 de la Crítica del Juicio de Kant: una auténtica iconología de lo Sublime, cuyos efectos *"...engrandecen la energía del alma por encima de su medio habitual, y nos hacen descubrir en nosotros mismos una facultad de resistencia de otro género que nos da el valor de medirnos con la aparente omnipotencia de la naturaleza"*. A pesar de todo, una serie de tradiciones culturales recientes y el horizonte nacional del empirismo se confundieron en el historicismo romántico, con las nuevas exigencias del espíritu: lo pintoresco se sumó a lo sublime. Las fuentes de este nuevo historicismo serán explícitamente buscadas en tradiciones ajenas a la gran tradición clásica mediterránea, como muestra una cita impagable de Piferrer en la introducción al mencionado tomo de Cataluña, cita que merece ser reproducida: *"Y, sin embargo, cuando la voz de la regeneración, salida del seno de las misteriosas regiones del Norte, pude atravesar la espesa niebla que, como mística barrera, mediaba entre éstas y la patria de Calderón y Cervantes... cuando la helada brisa de la tarde trajo a nuestros oídos profundos y sublimes acordes de la lira de Goethe y las tremendas y grandiosas*

*modulaciones de Schiller, mientras un rumor universal, un alarido de toda la Europa hacía rodar sobre todos los vientos el nombre de Walter Scott; entonces despertó la España a tan mágicos sonidos y pareció que en ella la palabra de los nuevos sacerdotes del Norte daba principio a una era de verdadero estudio y movimiento intelectual". Recuerdos programáticamente concluye un proyecto ideológico que se inicia durante el Trienio constitucional del reinado de Fernando VII en torno a la revista "El Europeo", que constituiría una apertura a la cultura europea contemporánea (Stael, Schlegel, Manzoni, Scott, las doctrinas económicas escocesas) y una aceptación de las corrientes medievalistas: conviene señalar, como hace Jardí, la afiliación liberal de sus responsables, ya que la lucha política y económica de la burguesía catalana y el historicismo tienen una definición contemporánea y solidaria.*

Por otra parte, el mismo Piferrer no podía desconocer el importante artículo que, con el título de *"Filosofía de la Creación"*, había publicado Madrazo en el *"No me olvides"* de 1837, artículo que parece diseñar un programa común: *"Después que vimos alzarse el túmulo de Goethe, después que hirió nuestros oídos aquella triste y clamorosa campanada que anunció a la Europa entera la agonía de Walter Scott y la desaparición de una época entera del arte, ¿qué hace la poesía general? Medita y se lamenta. Pero antes canta sus ruinas, enseña el vacío inmenso abierto en el corazón del hombre por la destrucción de todas sus creencias y de todas las instituciones políticas; canta el escepticismo, la desgracia y la desesperación, produce el Childe-Harold y el Don Juan, y populariza a Werther y a René. Y todas las artes representan este carácter sombrío e irónico. Entonces de lo hondo de aquellas almas vacías de creencias, de esperanzas y de sentimientos sociales, salió un grito de duda, de desesperación, de amarga ironía; y este grito es la poesía moderna. En este grito, lanzado a la sociedad entera, germina la reacción contra las obras de los filósofos revolucionarios del siglo XVIII, el recuerdo del feudalismo, la cristiandad, la leyenda, la balada y la catedral gótica. La Abbadona de Klopstock, Waverley y Nuestra Señora de París".* Se cumple así la alternativa al iluminismo, la definitiva corrección de Gibbon por Chateaubriand y la completa identificación entre cristianismo y libertad. Estas coincidencias nada casuales entre Piferrer y Madrazo demuestran que la arqueología romántica se desarrolla en un espacio cultural que ha sido falsamente escindido, por la tradición historiográfica sobre el romanticismo, del conjunto de las ideologías burguesas del Ocho-cientos español, en una falsa dicotomía Madrid-Barcelona, que aceptaría el carácter pretendidamente progresista, de las experiencias madrileñas frente al conservadurismo catalán. Por el contrario, hay que reivindicar la unidad de este espacio cultural, recordar que los movimientos de restauración fueron comunes a toda la burguesía europea, que llegó a vivirlos como propios, como permite constatar el estupor del propio Hobsbawm ante la proliferación de las ideologías religiosas y su prioridad sobre el exiguo pensamiento laico, en unas formaciones sociales en las que la burguesía jugó sus intereses políticos y económicos de la revolución industrial a condición siempre de que sus nefastas secuelas fueran controladas por una élite que lo era también y ante todo del espíritu, y que en arte encubrió los adelantos técnicos con los repertorios de la nostalgia.

El manifiesto de la nueva estética puede encontrarse quizá en los textos que Pablo Piferrer escribió precisamente para *"Recuerdos y bellezas de España"*. A partir de una

valoración inicial de los precedentes de Jovellanos y Capmany, Piferrer desarrolla la tesis de la concepción del arte como filosofía e idea, por encima del mundo material de la ejecución: "...Antes que la ejecución, buscamos la poesía y la filosofía... y nada calificamos de insignificante, aunque según las reglas lo sea, si lleva consigo algo que caracterice una faz del arte mismo" (Mallorca, pág. 4, 1842). Sin embargo, la filosofía de Piferrer no es ya la de la Razón omniscente, clara y científica, de la Ilustración, sino una filosofía que presenta ya regiones oscuras e inexplicables: las del sentimiento y la emoción. Tras una explícita toma de postura en contra de la Ilustración ("*la palabra destructora de los filósofos del siglo XVIII y la revolución han pasado como un soplo de muerte sobre nuestros monumentos*"), dice: "... no profesamos nosotros ese ciego filosofismo moderno que todo lo explica", planteando así una oposición entre filosofismo (el de los ilustrados) y auténtica filosofía (la del historicismo romántico) similar a la que se establecía entre ilustración y "*verdadera ilustración*".

Para Piferrer, el arte será, pues, esencialmente, expresión de un sentimiento, y a la vez productor de una emoción, y por tanto contrario a toda regla material. Así, la acusación contra el renacimiento y el neoclasicismo es común: "*esas masas geométricas que nada dicen al corazón*" son artes enemigos del espíritu en cuanto sometidos a reglas. De ahí, igualmente, la valoración del románico como arte del espíritu puro, el estilo medieval que nada tiene que ver con la ciudad y todo con la religión. La identificación entre religión y espíritu estará también en el fondo de su devoción por Overbeck, "... *el verdadero fundador de la moderna escuela pictórica, cuyos puros rayos a todas partes se difunden y disipan las sombras anticristianas de la mitología y del materialismo*" (Cataluña, pág. 178). Es el espíritu lo que otorga al monumento la unidad entre el fondo y la forma, de tal manera que ésta, según un manifiesto principio de organicidad formal, no puede desvirtuarse sin disminuir la carga espiritual.

La segunda gran figura del ciclo de "*Recuerdos y bellezas*" será Pí y Margall. La teorización de Pí supera con mucho el marco de este proyecto pese a sus conocidas dificultades institucionales. Sin embargo, en sus aportaciones de "*Recuerdos...*", y sobre todo en el tomo de "*Granada*", desarrolla algunas importantes tesis de capital importancia. Desde el punto de vista formal, el discurso se ajusta a las exigencias del historicismo chateaubriandiano, con su constante tono elegíaco, su reivindicación de lo medieval y su concepción del arte como algo esencialmente espiritual. Es interesante señalar, no obstante, la penetración de la idea herderiana del aporte positivo de todos los pueblos a la civilización, y, en este sentido, la reivindicación del papel de la civilización árabe en la historia, "... *la primera que vino a disipar las tinieblas de la Europa*". Al mismo tiempo, Pí reconoce como García Escobar y como Caveda, el carácter esencialmente dualista en la Edad Media, caracterizándola como época *antinómica*. Pí, al explicar la significación de este concepto, ofrecerá una de las primeras expresiones españolas de la ideología de la izquierda hegeliana. Estas aportaciones se repetirán en obras como los artículos que, en "*El Renacimiento*", dedicó a la arquitectura india y a la egipcia.

Al mismo tiempo, el ya citado Caveda será el centro de una reflexión arquitectónica cuyos planteamientos en gran parte coincidentes con los de Pí de "*Recuerdos y bellezas*", permitirán, en virtud de la herderiana afirmación de que ninguna cultura es superior a otra,

la admisión en tanto que categoría del gusto del mismo eclecticismo cuya validez se negaba en la práctica arquitectónica.

En el grupo de *Recuerdos*, en las variaciones que lo afectan por la muerte de Pí y Margall y sus concretas causas y la incorporación de Cuadrado, otorgando una definitiva y concluyente imagen al programa de la arqueología ochocentista se puede observar, pues, un completo decurso que lleva desde la estética a la política, a través de las formulaciones de Pí y Margall de la ideología de la izquierda hegeliana, o de la estética como horizonte autónomo a la ciencia histórica positivista que se pretende un saber no ideológico, tal y como se muestra en la consciente frigidez histórica del Cuadrado que escribió *Forenses y Ciudadanos*. Ambas decisiones suponen un esfuerzo político por parte de la segunda generación romántica por cancelar el primer romanticismo desde posiciones contradictorias: la actitud de Pí y Margall decide sobre la negación de la prioridad otorgada por el primer romanticismo a la estética sobre la política, expresada por A. De Vigny en su *Stello*, con tono evangélico: "*En verdad os digo que el individuo no se equivoca nunca, la sociedad siempre*".